

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ ГОУ ВПО
«НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Ю. В. Репина

**ЖИВОПИСЬ ПЕЙЗАЖА НА ПЛЕНЭРЕ
Методические рекомендации**

НОВОСИБИРСК - 2007

УДК 372.016:70

ББК 85.147р 30

Р412

Рецензенты:

Заведующий кафедрой рисунка, живописи и скульптуры
Архитектурно-художественной Академии, профессор,
канд. искусствоведения

В. П. Токарев

Заведующий кафедрой живописи института искусств,
доцент, член Союза художников России

А. Н. Тимошенко

Р 412 Репина Ю. В. Живопись пейзажа на пленэре: методические
рекомендации / Ю. В. Репина. - Новосибирск: Изд. НГПУ, 2007. - 32с.

Методические рекомендации предназначены для студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов. В них рассматривается система обучения студентов живописи пейзажа на пленэре, учитывающая особенности восприятия природы и работы на открытом воздухе. Также предлагаются последовательные практические задания, необходимые для освоения студентами основных закономерностей в системе языка изобразительного искусства.

УДК 372.016:70

ББК 85.147р 30 р 142

© ГОУ ВПО «Новосибирский государственный
педагогический университет», 2007

© Репина Ю. В., 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
<i>ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ</i>	6
<i>ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ</i>	23
<i>ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛ- НЕНИЮ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ</i>	26
РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	31
ИЛЛЮСТРАЦИИ	

ВВЕДЕНИЕ

Природа бесконечно разнообразна и прекрасна. Солнечный свет и окружающая среда создают неисчерпаемую гармонию красок. Воздействие природы на человека, глубокие переживания и мысли, которые она вызывает, породили в изобразительном искусстве жанр пейзажа [16, с.3].

Изобразительное искусство, в том числе и такой его жанр, как пейзаж, это вовсе не пересказ с натуры. Это преображённая действительность, для создания которой реальный мир является необходимым стимулом и неиссякаемой кладовой.

В настоящий период в российской художественной школе, и в частности, на художественно-графических факультетах педагогических вузов, студенты знакомятся с живописью пейзажа на пленэре. Работа на пленэре является важнейшим этапом подготовки профессионального художника-педагога и одним из основных разделов программы курса живописи.

Пленэр (в переводе с французского - открытый воздух) - термин, обозначающий передачу в живописи всего богатства цветовых изменений путём воздействия на них воздуха и окружающей среды.

Работа на пленэре характеризуется непредвиденностью условий для выполнения этюдов, переменами окружающей обстановки. В таких условиях профессиональная активность педагогов, самостоятельность и личная ответственность студента, а также степень развития его художественной инициативы, являются решающими моментами успешного выполнения учебного задания. Практика показывает, что студенты должны избегать однообразия в выборе натуральных условий для занятий на пленэре. Новизна впечатлений в процессе обучения является обязательным моментом развития изобразительных и творческих способностей студентов. Поэтому выездная практика пленэра в места с живописной

природой, а также богатые историческими и культурными памятниками, заметно оживляет и дополняет учебный процесс. Коллективные занятия изобразительным искусством во время выездной практики дают возможность наблюдать природу в разное время суток и в разном состоянии, делиться знаниями, впечатлениями, и создают живую творческую атмосферу. Таким образом, окружающая среда в определенной степени

активизирует познавательную деятельность студентов и вместе с тем вносит дополнительные трудности, преодоление которых формирует у учащихся более серьёзное отношение к заданиям [16, с.46].

Колоссальный опыт, накопленный великими мастерами за всю историю пленэрной живописи, обозначил принципы и задачи работы на открытом воздухе, такие, как:

- цельность видения;
- точная передача цветового тона;
- создание на основе зрительных ощущений колористического строя;
- передача материальности предметов;
- положение предметов в пространстве;
- специфика освещения и световоздушная перспектива.

Правдиво и образно отражать современную жизнь возможно только на основе пристального изучения природы. И в этом правдивом изображении - одна из главных задач пленэра [10, с.39].

Работая на пленэре над этюдом, художник ставит перед собой задачу живого воплощения природы в живописи. **Этюд** - произведение живописи вспомогательного характера и ограниченного размера, целиком выполненное с натуры. Этюды могут быть средством изучения природы, учебными упражнениями для художника, средством совершенствования его мастерства. Часто они служат материалом для подготовки картины, например, этюды отдельных мест, участков, деревьев, листвы и других деталей, интересующих живописца [4, с.104].

Создавая этюды, художники обычно ставят перед собой определённые задачи, решая их разными методами, зависящими от индивидуальных особенностей самого живописца. Знакомство с работой над этюдами отдельных пейзажистов, их методами выполнения этих произведений, техническими особенностями работы над ними представляет несомненный интерес для молодого, начинающего художника, поможет избежать ему многих ошибок.



ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

Процесс отражения предмета в изобразительном искусстве как отражение реального мира основывается, прежде всего, на зрительных ощущениях и восприятиях.

Восприятие художника в отличие от «житейского» восприятия имеет своё качественное своеобразие. Так, одним из необходимых условий в практике работы над этюдом пейзажа является **целостность** зрительного восприятия. Именно на этом и базируется основное требование в обучении - «умение цельно видеть» даже в тот момент, когда работа ведется над деталями живописного изображения. Процесс живописи пейзажа, как и любой другой творческий процесс в искусстве, состоит в постоянном анализе и синтезе, которые протекают в тесной взаимосвязи. При этом можно отметить, что в процессе живописи анализ и синтез как мыслительные операции базируются больше всего на принципе **сравнения**.

Целостность зрительного восприятия нужно считать необходимым требованием как для учебного этюда, так и для картины. Эта целостность вырабатывается путем систематических упражнений, когда решаются вопросы постижения свойств живописи. Нельзя зрительно воспринимать предметы цельно и образно как художник, игнорируя, например, такие элементы в натуре, **как общий колорит, взаимодействия цветов и пластический характер формы**. Поэтому художественное видение формируется у начинающих в неразрывной связи с процессом овладения этими профессиональными средствами живописи, основанными на постижении многих закономерностей передачи предмета в световой среде [19, с.7].

Умение сохранить цельность восприятия, создать единый гармоничный сплав в определенном цветовом и тональном диапазоне, является одним из условий обостренного художественного видения. Работа над кратковременными небольшого размера этюдами помогает решить эти задачи (ил. 1-2).

Глаз художника в процессе работы воспринимает наиболее существенное из поступающей к нему внешней информации, обладая возможностью игнорировать те моменты и детали, которые стоят вне

изобразительной задачи. Это качество восприятия позволяет художнику охватить взглядом весь наблюдаемый мотив сразу как единое целое, помогая вместе с тем сохранить необходимое единство и в самом изображении на плоскости.

Известно множество высказываний мастеров искусств, указывающих на важность данного вопроса. Они сводятся к выводу, что «смотреть - ещё не значит видеть», то есть воспринимать пейзаж надо художественно. И. Е. Грабарь писал: «Для того чтобы быть художником, недостаточно просто видеть физически, а надо уметь видеть художественно» [4, с.108].

Воспринимая пейзаж, художник не просто констатирует те или иные цветовые отношения, но и ищет гармонию, стремясь согласовать порой далеко не гармоничные в природе сочетания тех или иных находящихся рядом цветовых поверхностей. Умение установить **гармоничные отношения цветов, общую освещенность, характер колорита, пластический рисунок** предметов является одной из основных особенностей художественного восприятия.

Первое впечатление от натуры следует обязательно запомнить до начала основной работы с материалом. Наблюдая природу, художник должен в основных чертах уже видеть её будущее живописное решение в этюде. Следовательно, и реакция художника на выбор красок на палитре должна опережать такие действия, как, например, анализ геометрического вида формы, её линейно-конструктивное построение и т.д.

Несомненно, что в написании этюда, большую роль играет первое впечатление, которое, казалось бы, легко отнести лишь к непосредственному восприятию. Но ведь одно дело - первое впечатление неопытного художника или любителя, а другое дело - первое впечатление профессионала, воспринимающего самое главное в предмете или явлении природы.

Умение видеть обусловленный цвет или, как говорят художники, видеть **цвет в среде** даёт возможность правильно выбрать основную группу красок на палитре для цветового построения этюда. Систематические наблюдения состояний природы, упражнения с цветом в этюдах позволяют выработать профессиональную остроту цветового зрения. Его ключевой основой служит способность художника запоминать состояния, но не привыкать к ним, удерживать в памяти предыдущие состояния и в то же время «проецировать» на них новые [16, с.43].

Проведение цветового анализа природы, предполагающего исследование видимого цвета её поверхностей по их свойствам поглощения и отражения, является одним из наиболее сложных моментов овладения

ния живописью на пленэре. Цветовой анализ формы считается в практике важным этапом процесса восприятия природы и её изображения, требующим длительных тренировок и наблюдений.

«Мы можем сказать, что почти никогда поверхности освещенных тел не бывают подлинного цвета этих тел... Если мы возьмем белую полоску, поместим её в темное место и направим на неё свет из трех щелей, то есть от солнца, от огня и от воздуха, такая полоска окажется трехцветной», - писал Леонардо да Винчи [16, с. 48]. Цвет предметов в природе (будь то дома, деревья, земля, вода) постоянно меняется в зависимости от времени суток и освещенности. Например, при заходящем солнце все предметы окрашиваются в красно-желтые тона, а после захода солнца - в синие и фиолетовые более темные по тону. Поверхности предметов выглядят по-разному в солнечную и пасмурную погоду (ил. 2-3).

Известно также, что в первый момент (в течение 2-3-х минут) цвет воспринимается в полную силу, а затем наступает понижение чувствительности. Поэтому первое впечатление от цвета природы является наиболее верным. Затем цвет как бы изменяет насыщенность, теряет свою светлоту и насыщенность. Это непостоянство ощущения цвета и света природы, приспособление глаза к различной силе освещения носит название **адаптации зрения**.

Учитывая особенности такого зрительного восприятия, студенту нужно научиться фиксировать и в течение всей работы над этюдом постоянно удерживать в памяти цветовое состояние и напряжение красок природы.

Явление цветовой адаптации соприкасается с явлением цветового контраста, потому что оба явления в совокупности составляют, так называемую, трансформацию цвета под влиянием условий наблюдения. Художник, работающий над зимним пейзажем, будет наблюдать в нём при пасмурной погоде сложные сероватые тона. Однако если он станет писать этот же мотив из окна освещенной электрическим светом мастерской, то снежный массив и небо будут восприниматься синеватыми. На восприятие цвета наблюдаемых предметов может влиять и цветовое взаимодействие расположенных рядом предметов, а также сила отраженного света (рефлексов).

Принято считать, что при рассеянном дневном, условно называя его белым, свете собственный цвет предмета проявляется и наблюдается нами лучшим образом. В условиях серого дня цвета предметов в наибольшей мере различаются между собой (ил. 4).

Находясь под открытым небом, художник видит предметы, которые погружены в воздух. Чем дальше от наблюдателя в пространстве

расположены видимые объекты, тем сильнее сказывается действие воздуха. Дальние планы заметно окрашиваются синими оттенками. Цветовой тон, обусловленный воздушной перспективой, мало заметен на ближних предметах и ярче на дальних планах. Например, в открытом многоплановом пейзаже легко различается, что он холоднее по цвету на горизонте, чем на первом плане. Внимательно присмотревшись к деталям, можно убедиться, что там и поверхность земли, и лес, и различные предметы слегка подернуты прозрачной голубоватой дымкой. Сравнивая удаленные детали пейзажа с ближними, можно установить, что на первом плане характер световых отношений иной, чем вдали. При анализе формы и цвета предметов первого плана и одновременном сравнении их с удаленными объектами становится очевидным, что ближние детали пейзажа имеют не только множество цветовых и светлотных контрастов, но и значительную насыщенность, четкость границ. Не замечая этого, учащиеся нередко перегружают этюд излишними подробностями цвета и рельефа предметов на дальних планах. В работе на пленэре следует постоянно учитывать эти явления (ил. 5).

Начинающий художник должен научиться не раскраске, а в пределах данного холста обнаруживать порядок, особую нерасторжимую связь, когда каждый цвет зависит от «соседа», вбирая в себя и отдавая от себя. Нет предметного цвета, нет локального цвета, необходимо писать предмет таким, каким ты его видишь в данном окружении, а не таким, каким знаешь. Важно научиться ощущать предмет не на поверхности холста, а в среде, в погружении. Здесь большое значение имеют композиция холста, глубина расположения изображения, чтобы студент чувствовал предметы за слоем воздуха именно в данной степени удаленности от глаза. От этого зависит умение «взять» точно цвет в нужном тоне. При занятиях живописью на пленэре очень важны анализ видимого, непрерывное сравнение, взвешивание, оценка, а не механическое перенесение красок, не фиксирование по очереди. Следует понять, что погружение, решение среды - необходимое условие для достижения цельности изображения, когда каждая деталь работает, когда у художника, как у хорошего режиссера, все подчинено главной задаче [14, с.39-40].

Понятие тона несовместимо с понятием «сырой» краски, нанесённой на холст без учета пространственной среды, характера освещенности предметов, цветового окружения и других факторов. В художественной практике «тон» характеризуется в большинстве случаев светлотой (яркостью) передаваемых цветов.

Нельзя писать работу в первой попавшейся светлоте. Тон задан самим пейзажем, вернее, количеством света, которым он освещен. Это - общий тон, и обойти его нельзя. Свободное оперирование понятием общего тона - богатство возможностей художника, его тональной палитры. Особенно это важно на пленэре, когда работа ведется утром, днем и вечером, в сумерки и на солнце [14, с.38] (ил. 6-7).

Именно живописный тон есть такое же обязательное и необходимое для живописца качество, как абсолютный слух для музыканта. Картины, которые, в сущности говоря, недостойны быть названными живописью, картины, лишенные тона, являются мертвыми схемами природы, а природа выражает себя только в той живописи, которая обладает тоном [17, с.12].

Говоря о пейзаже одного из передвижников, И. И. Левитан как-то заметил: «Кричит, краска кричит. Тон может звучать, но не краска, в природе нет краски, а есть тон» [20, с.26].

Уже в начале обучения студенту следует овладевать культурой тона, стремясь выявлять в натуре и передавать в изображении верные тоновые отношения, игнорируя случайные, несущественные детали и добиваясь гармонического сочетания нанесенных рядом мазков. Верное определение тонов отдельных элементов этюда тесно связано с определением общей тональности всей постановки или мотива пейзажа, что, конечно, во многом обуславливает особенности всего живописного решения. В процессе работы над этюдом важно не точно повторять тон каждого изображенного предмета или детали, а строить работу на отношениях, уметь верно определять, чем один тон отличается от других тонов как в натуре, так и в изображении на плоскости (ил. 8).

Тон нельзя изолировать от цвета, хотя, конечно, светлотные (яркостные) качества красочных смесей при подборе нужного тона играют важнейшую роль.

Н. П. Крымов, так много внимания уделявший значению тона в практике живописи, отмечал: «В пространственной материальной живописи цвет и тон неразрывны. Изолированного цвета нет. Цвет, неверно взятый в тоне, уже не цвет, это просто краска, и ею нельзя передать материального объема в пространстве» [11, с.79]. Очень интересна для студентов таблица, выполненная Н. П. Крымовым, на которой изображен один и тот же пейзаж с белым домиком, выполненным в разное время суток, эти изображения очень наглядно показывают, как могут меняться цвет и тон пейзажа в зависимости от состояния природы.

В живописном изображении большое значение имеет светлотный камертон, т.е. наиболее светлое или наиболее тёмное пятно в окраске предметов, которое во многом обуславливает особенности колорита изображения.

Колорит может быть определён как совокупность всех цветов картины, её цветовой строй. Колорит является одним из средств правдивого изображения действительности. Колористическое видение включает в себя образное начало, которое проявляется в видении природы и её изображения в определенном цветовом ключе, органически связанном с содержанием увиденного. Такое видение цвета есть результат тонких наблюдений и размышлений над цветовыми сочетаниями. В построении колорита картины большое значение имеет соотношение холодных и теплых цветов. В одних случаях теплые и холодные цвета выражены довольно сильно (как, например, соотношение голубоватого и оранжевого), а в других случаях цвета содержат сложные холодноватые и тепловатые оттенки, образуя, таким образом, очень тонкие и гармоничные цветовые отношения (ил. 9-10).

Гармоничность цветов во многом определяется тем, насколько они соответствуют состоянию освещенности. Цвета, передающие предмет в определенных условиях освещения и взятые в согласованности друг с другом, создают колористическую цельность изображения. Цветовое единство в пейзаже обуславливается освещением в природе (например, розовое утро, серый день, оранжево-красный вечер). Однако, цветовое единство может быть обусловлено и колористическими данными художника, направленностью его творчества, замыслом в передаче мотива природы.

Решение студентом поставленной перед собой конкретной колористической задачи способствует проявлению в процессе живописи определенной взаимообусловленности анализа и синтеза. Эта взаимообусловленность находит свое выражение у начинающих в умении объединять и соподчинять на плоскости все части, связывая их в едином колористическом ключе. В процессе передачи средствами живописи природы перед студентом неизбежно встает задача изображения формы в пространстве, в определенной световой среде. Начиная художник должен стремиться убедительно выявить трехмерную объемную форму на двухмерной плоскости полотна.

В живописи объемность расположенной в пространстве формы воспринимается благодаря верно переданным тоновым отношениям, выявляющим освещенные и теневые поверхности находящейся в пространстве природы. Вокруг любого наблюдаемого предмета в простран-

тве находятся освещенные отраженным светом различные поверхности, которые отбрасывают световые лучи, поэтому в затемненных участках формы видны рефлексy, придающие теням цветовые оттенки и несколько высветляющие их. Благодаря рефлексам форма читается и в затемненных местах.

В яркие солнечные дни окраска освещенных поверхностей предметов высветляется, тени при этом насыщены цветом. При рассеянном свете отношения света и тени сближены, лепка формы мягче и больше насыщенность цвета на освещенных поверхностях. Рефлексy и тени заметнее, ближе к краю предмета.

Не менее важное понятие в живописи пейзажа - это **единство освещения**, когда на всех предметах этюда должен чувствоваться свет одной силы. При компоновке пейзажа для цельности холста необходимо организовать крупные зоны света и тени [14, с.39].

Свет определяет цвет. Освещенные предметы более интенсивны по цвету. Теплый по окрашенности естественный свет, заливая световую зону, сближает все находящиеся предметы по тону. С зоной тени происходит аналогичное явление по тону, с той разницей, что все предметы, находящиеся в зоне тени, сближаются и по цвету. Поскольку свет имеет теплую окрашенность, то тени, естественно, холоднее (ил. 11).

Передача пространства в живописи осуществляется на основе **линейной и воздушной перспективы**. Конечно, в работе на пленэре закономерности воздушной перспективы проявляются особенно наглядно. Предметы, помещенные на переднем плане, мы воспринимаем как трехмерные объемы, имеющие довольно контрастные отношения света и тени, в то время как предметы, находящиеся на значительном удалении, мы видим более плоскими, мягкими в своих очертаниях. С удалением объекта можно наблюдать постепенное уменьшение контрастов, посветление теневых участков формы и ослабление яркости сильно освещенных мест (ил. 12).

Обучение живописи наряду с процессом изучения и познания включает в себя, естественно, и процесс созидания. Эти процессы тесно взаимосвязаны. Изображая в живописи тот или иной предмет, начинающий художник вместе с тем познает окружающий мир. Искусство, как наука, основывается на процессе познания реальной действительности, хотя и в другой форме её отражения, т.е. отражения представления и суждения о мире в образной форме.

Познав целый ряд закономерностей изображения в живописи реальной действительности, художник стремится с помощью творческого метода творчески отобразить её в художественных образах. В этой свя-



1. И.И. Левитан «Сумерки. Луна.»



2. Леухин. Учебная работа. 2 курс



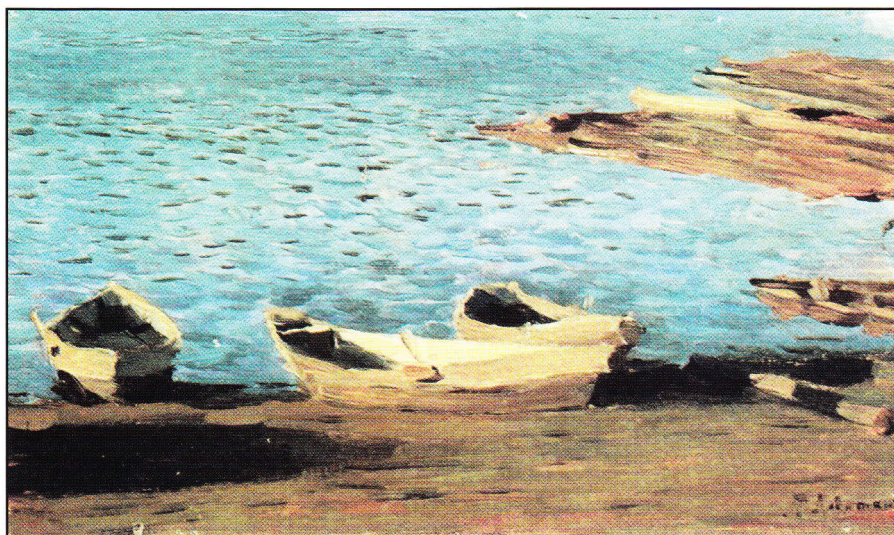
3. И.И. Левитан «Осень»



4. Леухин. Учебная работа. 2 курс



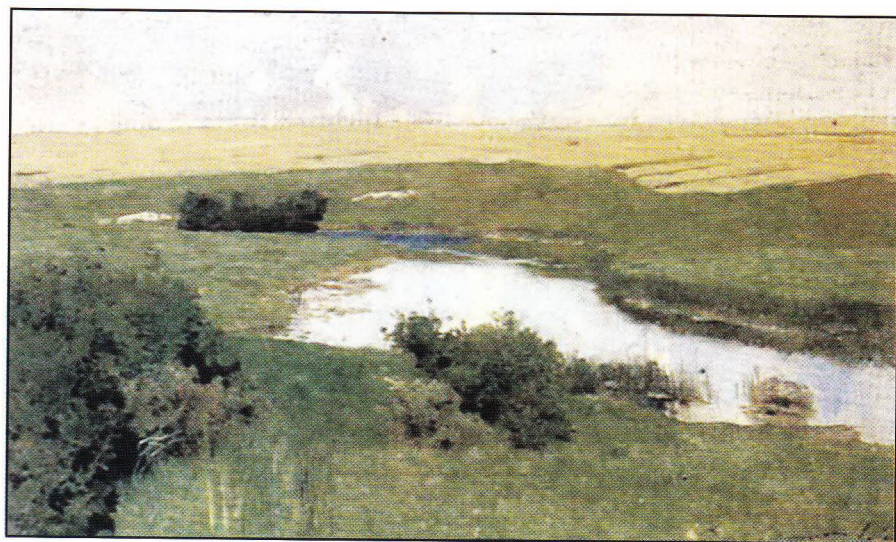
5. И.И. Левитан. «После дождя. Плѣс»



6. И.И. Левитан «Лодки»



7. Г.С. Бочанов. «Тобольский север»



8. И.И. Левитан. «Речка Истра»



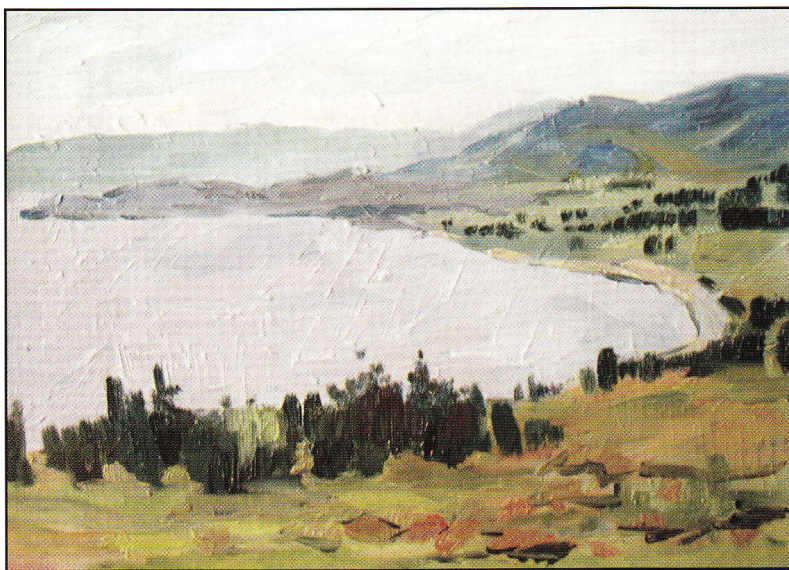
9. И.И. Голошубин. «Игрим – перевалочная база»



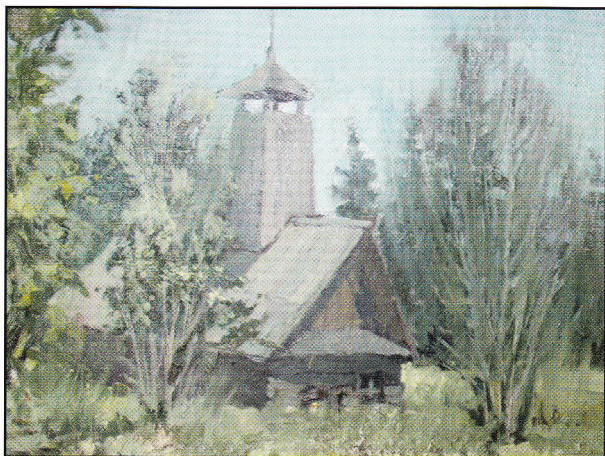
10. И.П. Котовщиков. «На окраине Тюмени»



11. Леухин. Учебная работа. 2 курс



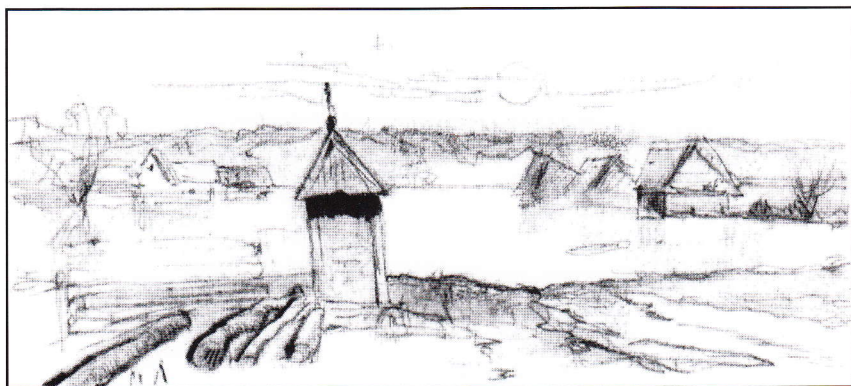
12. Учебная работа. 2 курс



13. А. Ефанов. Учебная работа. 2 курс



14. Н. Байдужа. Учебная работа. 2курс



15. И.И. Левитан. «Половодье»



16. И.И. Левитан. «Осень»

зи задача формирования способности к **творческой интерпретации натуральных наблюдений** является одной из основных в процессе обучения студентов художественных факультетов педвузов (ил. 13-14).

В натурном рисовании, которое является основой, исходной базой для последующего творчества, восприятие увиденного ведет за собой художника. Стремление приблизиться в творчестве к природе, к зримому нами миру пронизывает всю историю изобразительного искусства, мастера всё время искали возможности с новой силой, с большей безусловностью передать натуру. Это стремление ничего общего с копированием не имеет - это непрерывное исследование натуры, поиски новых изобразительных средств для наиболее полного и глубокого раскрытия всех сторон бытия, духовной жизни человека.

Художественное видение, направленное на последующее изображение воспринятого, не является механической фиксацией зрительных впечатлений. Оно связано с другими психическими процессами, прежде всего, с памятью и мышлением, зависит от целей и задач работы, опирается на прежний опыт рисующего, уровень развития его мастерства.

Воспринимая предмет (пейзаж) с целью последующего его изображения, рисующий при помощи операций мышления (анализа, синтеза, абстрагирования, обобщения, систематизации) производит переработку полученного материала и переводит его на изобразительный язык: анализирует и сравнивает пропорциональные, перспективные, тональные, цветовые отношения; продумывает различные способы композиционной организации элементов изображения на картинной плоскости; стремится к мысленному представлению результата предстоящей работы; выбирает характер цветового и тонального решения, систему контрастов, материал и технические приёмы исполнения; выделяет существенные свойства предметов, необходимые для создания типического образа; сравнивает формирующийся зрительный способ с имеющимся в памяти, сложившимся ранее на основе наблюдений подобных предметов, дополняя его новыми чертами и отказываясь от лишнего, второстепенного, мешающего наиболее выразительному отображению изображаемого, созданию определенного эмоционального состояния и передаче конкретного содержания, мысли. Таким образом: «Существует тесная взаимосвязь между глазом и мозгом, который не только воспринимает мир, но и создает его в момент восприятия, «творит» его» [9, с.67].

Выполнение живописных этюдов с натуры нужно для непосредственного изучения природы. Без него невозможно творчество. Но этого мало. Цели и задачи реалистической живописи гораздо сложнее, чем

просто умение изображать с натуры. Конечную цель учебного процесса по пленэру на художественных факультетах педвузов мы видим в развитии художественно-творческих способностей студента, в подготовке его к самостоятельной творческой деятельности. Но творческая работа в живописи основывается на прочных знаниях и навыках.

Естественно, правильная организация пленэра, доступные цели, серьезный анализ и оценка заданий могут стать для студентов очередной ступенью к мастерству, а для более целеустремленных - и к профессии художника.



МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

Перед выходом на пленэр начинающему художнику очень полезно теоретически подготовить себя к работе на открытом воздухе. Почитать соответственную литературу, познакомиться с основными понятиями, такими, как общий тон этюда, колорит, световоздушная перспектива и др., а также изучить мастеров пейзажа, желательно сделать одну или две копии понравившегося художника. Для студентов подробная, точная, скрупулезная работа над копией этюда со всеми его особенностями, тонкостями, деталями позволяет после аудиторных заданий настроиться на пленэрную живопись, изучить колорит, особенности света и цвета, технические приёмы любимых мастеров пейзажа. Копии с работ любимых художников помогут ускорить процесс обучения пленэрной живописи и пробудить в студентах желание творить.

Если пленэрная практика выездная, и студенты оказываются в незнакомом месте, то не стоит сразу же начинать писать этюды. Лучше всего первый день посвятить осмотру местности, познакомиться с пейзажными мотивами, проследить за изменениями в течение всего дня, поразмышлять, сделать небольшие композиционные зарисовки (ил. 15-16), поделиться впечатлениями с товарищами и учителем. Изображая в живописи тот или иной предмет, начинающий художник вместе с тем познаёт окружающий мир. И наоборот, чтобы получился интересный этюд, он должен возникнуть сначала в сознании художника во всей своей колористической, композиционной и эмоциональной форме.

Начинать работу на пленэре нужно с небольших (15х20 см), краткосрочных (20—40 мин) этюдов с минимальным количеством изображаемых предметов и тонально-цветовых отношений, а также узко и четко поставленных задач. Краткосрочные, небольшие по размеру этюды носят тренировочный характер и рассчитаны на изучение студентами отдельных закономерностей живописи пейзажа, их комплексного взаимодействия. Делая краткосрочные этюды, студент должен приучить свой глаз достаточно точно брать живописные отношения, определять общий тон состояния природы, научиться чувствовать колористическую гармонию.

Задача кратковременного этюда - уловить мимолётное состояние природы. Не списывать с натуры, а писать, изучая и анализируя: какой цвет доминирует, как он действует на окраску предметов, внешне изменяя их, и как все сочетается в колористическом единстве, подчиняясь общему рефлексу [15, с.37].

Постепенно увеличивая размер (30х20см) и длительность исполнения (1,5-3 ч) этюда, начинающий художник подходит к решению таких задач, как композиция, линейная и световоздушная перспективы. Научившись решать на определенном уровне эти задачи, можно перейти к этюдам, выполненным в два-три сеанса, где, не забывая полученные знания, пробовать ставить перед собой более творческие задачи, а также изучать технические приемы, рефлексy, объемы предметов и т.д.

Следует отметить, что между заданиями, которые мы условно отнесли к той или иной группе, нет жестких границ. Между ними существуют тесная взаимосвязь и преемственность, благодаря которым происходит постепенное продвижение по уровням деятельности.

При выборе пейзажных мотивов привлечь внимание может многое: освещение, цветовые и светлотные отношения неба и земли, характер расцветности, определенное состояние погоды, например, тихое утро, яркий полдень с контрастной светотенью или тонкие цветовые отношения пасмурного, серебристого дня. Важно все время держать в памяти то, что поразило в первый момент, с точки зрения особенности колорита. Нужно как следует приглядеться и постараться точнее определить общий тон, который и будет характеризовать данное состояние природы [20, с.89].

Кроме верности отношений по светлоте, необходимо заботиться и о **насыщенности цвета**, его активности (ил. 7). Малоопытные художники часто пишут в серых цветах или сильно чернят теневые места. Перед началом работы надо постараться мысленно представить этюд законченным, колористически цельным и подумать, как лучше определить отношения основных цветовых масс.

Начинающего пейзажиста часто сбивает с толку изменчивость освещения, но надо твердо соблюдать установленное в начале этюда распределение светотеней. Белый снег, белые облака и белые стены нельзя писать просто белой краской, так как та или иная цветовая характеристика каждой поверхности будет зависеть от освещения и от воздействия цветовых рефлексов.

Студентам, малоубедительно передающим освещенность в пейзаже, вначале целесообразно поставить перед собой задачу на выполнение кратковременных этюдов одного из мотивов при различных состояниях природы (можно несколько на одном листе картона).

Нужно, чтобы начинающий художник научился воспринимать тон и цвет разных частей этюда во взаимодействии с соседними участками пейзажа. Это заставит художника строить этюд на отношениях, а не оценивать цвета отдельных предметов в натуре и изолированно переносить их в этюд. Задача студента - научиться не раскраске, а в пределах данного холста обнаружить порядок, особую нерасторжимую связь, когда каждый цвет и тон зависят от «соседа» [14, с.39].

Нельзя этюд переделывать без натуры, так как при этом будет потеряна убедительность.

В солнечный день надо следить за тем, чтобы на палитру и холст не попадали прямые лучи, ведь под их влиянием краски производят обманчивое впечатление. Обычно художники садятся в тени или пользуются специальными зонтиками.

Если этюд пишется за несколько сеансов, то каждый следующий сеанс ведется по непросохшему слою (на следующий день, холст лучше поставить в темное прохладное место) или уже по сухому. Но нельзя работать по полу- просохшему слою, так как в этом случае происходит пожухание красок, и они тускнеют.

Многие начинающие живописцы стараются найти в природе обязательно «красивый» пейзаж, часто проходя мимо скромных мотивов, не замечая богатства их колорита.

Каждая новая учебная задача в обучении живописи пейзажа базируется на ранее усвоенных знаниях и практических навыках, благодаря чему

учебный процесс обладает непрерывностью следующих друг за другом отдельных заданий. Правда, специфика живописи на пленэре ввиду эмоционального подхода к ней предоставляет студентам большой соблазн в стремлении всем овладеть сразу, писать сложные мотивы, избегая простых этюдов на состояния, где участвуют несколько цветовых отношений.

Особенности композиции, колористического решения и технического исполнения пейзажа должны отвечать поставленной художником задаче.

В одной из своих записок К.А. Коровин говорит о работе над пейзажем, о том, что пейзаж нельзя писать без цели только потому, что он красив: «В нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словом, это так похоже на музыку» [10, с.55].

Подводя некоторый итог, хочется сказать, что художник по сути своей призван изучать природу, учиться видеть красоту в самом простом, обыденном, тонко чувствовать изменение её состояний, чтобы в творчестве своём создавать произведения правдивые, одухотворённые, затрагивающие сокровенные чувства зрителя.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ (ЭТЮДЫ МАСЛОМ)

Основными задачами курса живописи на пленэре для художественных факультетов педвузов являются: освоение студентами основных закономерностей в системе языка изобразительного искусства, традиционных правил, приёмов и средств рисования пейзажа, сложившихся в истории изобразительного искусства, овладение техническими приёмами работы изобразительными материалами, ознакомление студентов с особенностями работы на пленэре в связи с вопросами освещённости в природе и чувствительностью глаза, а следовательно, и с вопросами восприятия цветовых отношений в наблюдаемой натуре и этюде, поиск студентами творческих идей и собственной творческой манеры.

Курс живописи на пленэре содержит теоретическую и практическую части, которые тесно взаимосвязаны. Теоретический материал подаётся студентам во вводных беседах в начале занятия небольшими «порциями» в точном соответствии с содержанием и задачами каждого конкретного практического задания, усвоение которого является условием успешного осуществления пленэрной деятельности и развития способностей студентов. В содержание теоретического раздела курса включены материалы, раскрывающие закономерности зрительного восприятия природы и передачи на плоскости предметов и явлений природы, а также понятия колорита, тона, цвета, композиции в пейзаже.

Большую роль в освоении теоретического материала играет знакомство с работой над этюдами отдельных пейзажистов, методами их выполнения, техническими особенностями работы над ними, а также индивидуальной творческой манерой художников.

Практические занятия проводятся по схеме: 1) вводная беседа, 2) постановка задания и учебных задач, 3) практическая работа над этюдом, 4) выставление работ, обсуждение, 5) индивидуальные задания, направленные на исправление ошибок.

Содержание практической части живописи на пленэре направлено на организацию учебной и творческой деятельности, в процессе выпол-

нения которой студенты могли бы под руководством педагога целенаправленно осваивать закономерности в системе языка изобразительного искусства, учились использовать традиционные правила и приёмы рисования пейзажа в самостоятельной художественной деятельности. В процессе практической работы предполагается отработка студентами ранее изученных технических приёмов работы масляными красками, знакомство с новыми.

В основу построения системы заданий по овладению знаниями, умениями и навыками живописи этюда пейзажа на первоначальном этапе обучения мы положили поэтапность, последовательность, посильность.

Чем конкретней и уже поставлена задача каждого задания, тем лучше она понимается студентом. Чем яснее и глубже студент усвоил теоретический материал по каждому заданию, тем лучше он сможет выполнить его практически.

Следует отметить, что между заданиями, которые мы условно отнесли к той или иной группе, нет жестких границ. Между ними существует тесная взаимосвязь, благодаря которой происходит постепенное продвижение по уровням деятельности.

Задание 1. Копии с работ художников.

3 копии. Размер - натуральный или не больше 25х20 см. Материал - картон, масло.

Для начинающих художников - это подробная, точная, скрупулезная работа над воспроизведением классического оригинала со всеми его особенностями, тонкостями, деталями. Эта работа позволяет после аудиторных заданий настроиться на пленэрную живопись, изучить колорит, особенности света и цвета, технические приёмы любимых мастеров пейзажа. Копии с работ любимых художников помогут ускорить процесс обучения пленэрной живописи и разбудить в студентах творческий огонь, который педагогу необходимо будет поддержать и направить в нужное русло.

Лучше всего для копирования брать несложные пейзажи традиционной русской живописи. В первый год обучения полезно делать копии с краткосрочных этюдов И. Левитана, В. Поленова, В. Серова, Г. Шегалы и др. русских и советских мастеров пейзажа. Выполнять копию нужно вдумчиво, пытаясь анализировать пейзаж с точки зрения цветовых и тональных отношений, общей тональности, колорита, композиции, насыщенности цветов и т.д.

Задание 2. Краткосрочные этюды на цветовые и тоновые отношения. 7-8 этюдов. Размер - 15х10. Материал - картон, масло. Время: 15-20 мин на каждый этюд.

Цель задания - научиться целно воспринимать объекты пейзажа и находить большие цветовые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе.

В основе любого хорошего пейзажа, от этюда до картины, лежат верно взятые большие цветовые и тоновые отношения (например, земли, неба, воды, леса). Следовательно, для профессиональной постановки глаза необходимо научиться все предметы воспринимать одновременно, обобщенно, не обращая внимания на подробности.

Задание 3. Краткосрочные этюды на определение общего тона.

7-8 этюдов. Размер - 12х20; 25х20. Материал - картон, масло. Время - 20-30 мин. На каждый этюд.

Цель - научиться определять общий тон пейзажа и передавать его в этюде.

Это задание направлено на изучение изменения освещенности в природе. Состояние и освещенность в пейзаже передается за счет изменения общей тональности работы. Начинающему художнику бывает трудно определить общий тон пейзажа. Полезно сделать этюды в разное время суток и в разную погоду (на рассвете, утром, днем, вечером, после захода солнца, в солнечную погоду, в пасмурную) и проследить за изменением общей освещенности в природе, понимая, что тон в природе зависит от количества света, т.е. от солнца. В пасмурную погоду общий тон пейзажа будет более темный, чем в солнечную; а утром, после восхода солнца, тон - более светлый, чем до восхода. Желательно все этюды этого задания просмотреть вместе и проанализировать. Очень часто студенты недооценивают значение общей тональности этюда, и им бывает трудно добиться нужного состояния пейзажа.

Задание 4. Краткосрочные этюды, направленные на изучение колорита в пейзаже.

3-5 этюдов. Размер - 20х25. Материал - картон, масло. Время - 40-50 мин.

Цель этого задания направлена на составление гармоничного цветового строя этюда. Студент должен научиться решать этюд в определенном цветовом ключе, органически связанном с содержанием пейзажа.

Колористическое видение включает в себя образное начало, эмоциональность работы (например, веселый день, теплое солнышко, холодный вечер). Колорит обуславливается освещением в природе (например, розовое утро, серый день, оранжевый вечер). Очень важно перед началом работы представить себе её будущее колористическое решение, а также мысленно дать образное название пейзажа.

В работе над этюдом нужно постоянно помнить, что каждый цвет (будь то цвет неба, земли, деревьев, зданий) на свету и в тени важен не сам по себе, а только в связи с другими. Важная доля его участия в общем цветовом строе - его отличие от других. Живописца должна интересовать только цветовая разница, только отношения.

П. П. Кончаловский, отлично усвоивший суждения В. И. Сурикова о цветовых отношениях, отмечал: «Точного цвета с натуры взять нельзя, ибо каждую минуту цвет меняется в зависимости от освещения. Поэтому надо строить всё на цветовых отношениях. И если они логичны, не противоречат натуре, тогда можно достигнуть гармонии и правдиво передать именно свои впечатления от натуры. Таким образом, цвет не списывается, а создается на основании натуры» [1, с.41].

Задание 5. Этюды на композицию.

3-5 этюдов. Размер - 20х30, 15х35, 25х30. Материал - картон, масло. Время - 1-2 часа.

Цель этого задания — знакомство с законами композиции в пейзаже, овладение умениями композиционной организации плоскости холста.

Несмотря на то, что любой этюд начинается с решения композиционных задач, так как содержание пейзажа неотъемлемо от композиции, в этих этюдах студентам предлагается особое внимание обратить на поиски композиционных решений.

Жанр пейзажа достаточно сложен, и выполнение пейзажной композиции требует определённого уровня подготовленности студентов, знания основных закономерностей и принципов её построения.

Перед работой нужно вместе с преподавателем проанализировать пейзажи художников с точки зрения композиции. Проследить особенности композиционного построения пейзажа: 1) схема построения пейзажа (фронтальная, змеевидная, спиралевидная и т.д.); 2) композиционный центр; 3) сопоставление больших и малых масс (неба много, земли мало и наоборот); 4) точка зрения - сверху или снизу; 5) вход в композицию - движение по композиции - выход из неё; 6) ритм в пейзаже (ил. 9, 10, 12, 14).

Прежде чем начинать писать каждый этюд, рекомендуется карандашом выполнить серию форэскизов на определение лучшего композиционного решения данного пейзажа.

Композиционная задача при работе над форэскизами заключается также в выборе характерного формата. Для этого у студента должны быть подготовлены картонные листы разного формата (золотое сечение, близкие к квадрату, вытянутые).

Задание 6. Этюды, направленные на изучение световоздушной и линейной перспектив.

2-3 этюда. Размер - 30x40 см. Материал - картон, холст, масло. Время - 2-4 часа.

Цель задания - научиться передавать пространство в пейзаже.

Для выполнения этого задания нужно выбрать пейзаж с открытым многоплановым пространством, например, многоплановое ущелье в горах или долину с извилистой рекой, луга с несколькими планами деревьев и постараться взять цветовые и тоновые отношения с учетом световоздушной перспективы. В процессе работы не забывать, что дальние планы в пейзаже - более холодные и менее насыщенные по цвету, предметы - одинаковые по тону более светлые на дальних планах, менее контрастны - это относится и к небу, и к земле. Для успешного определения эти этюды могут быть выполнены в несколько сеансов, но в одно и то же время и при одинаковом освещении.

Задание 7. Самостоятельные этюды с творческой направленностью.

2-3 этюда. Размер - 30x40; 40x50. Материал - картон, холст, масло. Время не ограничивается.

Цель задания - научить студента направлять весь приобретённый запас знаний, умений и навыков на передачу образности и эмоциональности пейзажа.

Творческое начало в этюдах заключается в способности студента видеть разные возможности решения одного и того же пейзажа. Сюда входят: колористическое, композиционное, образное решения, поиск индивидуальной манеры исполнения, изучение технических приемов масляной живописи (использование подмалевка, лиссировки, мастихина и т.д.).

С индивидуальными манерами исполнения студент знакомится на примере репродукций пейзажей или в музеях (если есть возможность). Несмотря на самостоятельность задания, педагог играет большое значение во время подготовки: разбор художественных произведений, сравнение художников, их индивидуальной манеры, знакомство с техническими приёмами масляной живописи. Лучше всего, если преподаватель практически покажет возможные приемы масляной живописи, научит их использовать в работе, а также сочетать между собой.

В творческих работах студент использует весь запас знаний, умений и навыков для передачи образно-эмоциональных задач пейзажа.

Очень важно, чтобы студент осознавал то, что он хочет передать, сказать своей работой, а также представлял себе конечный результат.

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Беда Г. В. Живопись и её изобразительные средства. / Г. В. Беда. - М.: Просвещение, 1977. - 188 с, ил.
2. Беда Г. В. Цветовые отношения и колорит. / Г. В. Беда. - М.: Просвещение, 1963.- ил.
3. Бесчастнов Н. П. Живопись: учебное пособие для студ. высш. учебн. заведений. / Н. П. Бесчастнов и др. - М., 2001. - 224 с, ил.
4. Виннер А. В. Как работать над пейзажем масляными красками. / А. В. Виннер.- М., 2000.-ил.
5. Визер В. В. Система цвета в живописи: учебн. пособие. / Виктория Визер./ С- Петербург, 2004. - 189 с.
6. Волков Н. Н. Композиция в живописи. / Н. Н. Волков. - М., 1977. - 263 с.
7. Волков Н. Н. Цвет в живописи. / Н. Н. Волков. - М., 1984. - 320 с, ил.
8. Зайцев А. С. Наука о цвете в живописи. / А. С. Зайцев. - М.: Искусство, 1986.- 158 с.
9. Зинченко. В. П. Развитие творческих способностей в процессе обучения рисунку: учебное пособие. / В. П. Зинченко. - Ростов-на-Дону: РГПИ, 1983.- 67 с.
10. Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. / сост. Н. М. Молева. - М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963.
11. Крымов Н. П. - художник и педагог. Статьи, воспоминания. / - М.: Изд-во Академии художеств СССР 1960.
12. Кузин В. С. Психология: учебник./В.С. Кузин. - М., 1997. - 304 с, ил.
13. Кузин В. С. Вопросы изобразительного творчества. / В. С. Кузин. - М.: Просвещение, 1971. - 144 с.
14. Лебедева Р. Некоторые законы живописи. / Р. Лебедева. // Юный художник. - 2004. - №5.
15. Малый В. Пленэр. / В. Малый. // Юный художник. - 2003. - №6.
16. Маслов Н. Я. Пленэр. / Н. Я. Маслов. - М.: Просвещение, 1984. - 110 с, ил.
17. Машковцев Н. Живопись Крымова. /Н. Машковцев. // Юный художник. - 1984. - №9.
18. Руднев В. В. Живопись. / В. В. Руднев. - М., 1985.
19. Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность. / В. Н. Стасевич. - М.: Просвещение, 1978. - 158 с, ил.
20. Унковский А. А. Живопись. Вопросы колорита. / А. А. Унковский. - М.: Просвещение, 1980. - 128 с, ил.
21. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. / П. М. Якобсон. - М.: Искусство, 1964. - 86 с.

Учебное издание

РЕПИНА ЮЛИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА
ЖИВОПИСЬ ПЕЙЗАЖА НА ПЛЕНЭРЕ

Методические рекомендации

Редактор Е.Н. Ряшенцева

Лицензия ЛС 0200059 от 24. 03. 1997 г.

Подписано в печать 04. 07. 2007 г. Формат бумаги 60х84/16.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 1.0. Тираж 300 экз.

Заказ № 125

Изготовлено с готовых файлов в ООО «Рекламное бюро»
630007, г. Новосибирск, Кр. Проспект, 14 301, т/ф 8 (383) 335 89 93



г. Новосибирск